



Valeria Popp

Aufarbeitungsvariante eines blinden Flecks

Audiovisuelle Theaterdokumentationen als historische Artefakte

Berner Arbeiten zur Theater- und Tanzwissenschaft (BATT)

Herausgegeben von Beate Hochholdinger-Reiterer,
Alexandra Portmann und Christina Thurner
Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern

Valeria Popp

Aufarbeitungsvariante eines blinden Flecks

Audiovisuelle Theaterdokumentationen als historische Artefakte



UNIVERSITÄT
BERN

Institut für Theaterwissenschaft
Universität Bern
Schweiz

Bern Open Publishing BOP
bop.unibe.ch

2021

Impressum

ISBN: 978-3-03917-033-3
DOI: 10.48350/158191

Herausgeber: Beate Hochholding-Reiterer
Institut für Theaterwissenschaft
Universität Bern
Mittelstrasse 43
CH-3012 Bern

Lektorat: Nora Steiner
Layout Titelei: Sari Pamer



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution 4.0 International License
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Text © 2021, Valeria Popp

Titelfoto: Visionierung einer Bühnen-
aufzeichnung des Teatro Dalla
Piazza

Bildnachweis: Valeria Popp

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG.....	6
2. ZUM PROBLEMFELD DER AV-THEATERDOKUMENTATIONEN	7
2.1. THEATER VS. MEDIEN – ZWEI POSITIONEN.....	8
2.2. DAS AUFZEICHNUNGSFORMAT VIDEO.....	11
2.3. DAS PARADOXON DER THEATERWISSENSCHAFT	14
2.4. DIE URHEBERRECHTSLAGE	16
3. DAS THEATERFESTIVAL ALS PRÄSENTATIONSFORMAT	17
3.1. WARUM EIN FESTIVALFORMAT?	18
3.2. MÖGLICHE METHODE ZUR INTEGRIERUNG VON BÜHNENAUFZEICHNUNGEN.....	19
3.3. <i>TEATRO RITROVATO</i> FESTIVAL – KONZEPTENTWURF.....	20
4. FAZIT	23
5. BIBLIOGRAPHIE.....	26
5.1. LITERATUR	26
5.2. INTERNETQUELLEN.....	28

1. Einleitung

Audiovisuelle (AV) Bühnenaufzeichnungen wurden nach langer Zeit der Versenkung im Jahr 2020 hervorgeholt und an eine breite Öffentlichkeit getragen. Die Pandemie *Covid-19* stellte vorübergehend weltweit den Theaterbetrieb ein, was viele Künstler*innen, Gruppen und Häuser veranlasste, das Internet für Theater zu entdecken. Neben Videobotschaften aus dem Homeoffice, virtuellen Führungen durch die leeren Theaterhäuser oder theatralen Experimenten mit Videokonferenztools wurden auch interne Archive geöffnet und aktuelle sowie vergangene Produktionen gestreamt.¹ Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf die letztgenannten Bühnenmitschnitte, die durch die plötzliche Öffnung der Theaterarchive eine Aufwertung erhielten. Sie ermöglichten eine internationale Rezeption von Inszenierungen, deren Live-Aufführungen aus geografischen und / oder zeitlichen Gründen nie zugänglich gewesen wären. Das macht sie für die Theaterhistoriographie sehr wertvoll. Warum aber geschieht die öffentliche Präsentation von AV-Theaterdokumentationen erst rund 40 Jahre, nachdem sie vermehrt aufkamen? Warum werden sie oft kritisch betrachtet? Und worin liegt der Unterschied zu anderen Theaterquellen?

Ein erster Blick in das Forschungsfeld zeigte, wie spärlich die AV-Bühnenaufzeichnungen bis dato methodisch-theoretisch untersucht wurden. Zu finden waren lediglich drei einschlägige Publikationen: Gylfe Schollak 1981, Rainer Lindemann und Christiane Wandke 1993 und Gay McAuley 1994.² Um an genügend Informationen zu gelangen, zog ich Texte über Aufführungsanalyse sowie Dokumentationsmethoden von Theater (zum Beispiel bei Rainer Maria Köppl 1990 oder Christel Weiler und Jens Roselt 2017) hinzu, in denen Videoaufzeichnungen eine Erwähnung finden.³ Dabei fiel auf, dass diese Art von Theaterdokumentation im Vergleich zu anderen Quellen stärker umstritten ist. Warum das so ist und weshalb die AV-Bühnenmitschnitte dennoch als wertvolle historische Artefakte erachtet werden können, behandelt die vorliegende Arbeit.

Ich verfolge die Frage: Warum wurden und werden audiovisuelle Theaterdokumentationen stärker problematisiert als andere historische Quellen, und wie könnte ein Festivalformat deren Wertschätzung bei Theaterschaffenden, -forschenden und -interessierten steigern?

Meine Hypothese lautet, dass eine feindliche Grundstimmung zwischen Theater und Medien, die mit dem *Theater vs. Medien*-Diskurs zusammenhängt, verhindert, dass AV-

¹ *Covid-19* ist eine Infektionserkrankung, die erstmals zur Jahreswende 2019 / 2020 in Wuhan (CN) aufgetreten ist. Von dort breitete sie sich über die ganze Welt aus. Als Massnahme zur Bekämpfung des *SARS-CoV-2 Virus* entschieden sich im Frühjahr 2020 zahlreiche Regierungen für einen Lockdown. Schulen und Büros wurden auf Home-Schooling bzw. Home-Office umgestellt und alle Gewerbe, die nicht lebensnotwendig sind (wie zum Beispiel Kinos, Theater, Kleiderläden, Museen etc.), wurden geschlossen. Lediglich Supermärkte und Apotheken durften geöffnet bleiben. Artikel zu diesem Thema finden sich unter: o. A.: Das Coronavirus in der Schweiz. In: swissinfo.ch, www.swissinfo.ch/ger/dossiers/das-coronavirus-in-der-schweiz Burnand, 19.11.2020.

² Schollak, Gylfe: Audiovisuelle Theaterdokumentation. Probleme der Fixierung und Demonstration von Theaterkunst mit Hilfe von Film-, Fernseh- und Videotechnik; verwirklicht an einer 16mm-Probendokumentation zu der Inszenierung *«Die Bauern»* von Heiner Müller an der Volksbühne Berlin. Berlin 1981. – Lindemann, Rainer u. Wandke, Christiane: *Bühne im Raster. Die audiovisuelle Theaterdokumentation*. Berlin 1993. – McAuley, Gay: *The Video Documentation of Theatrical Performance*. In: *New Theatre Quarterly*. Bd. 10, 38/1994, Cambridge, S. 183–194.

³ Köppl, Rainer Maria: *Das Tun der Narren*. Theaterwissenschaft und Theaterdokumentation. In: Möhrmann, Renate (Hg.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*. Berlin 1990, S. 351–369. – Weiler, Christel u. Roselt, Jens: *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*. Tübingen 2017.

Theaterdokumentationen als relevante Informationsträger anerkannt und verwendet werden. Zu beobachten ist diese Feindseligkeit in der gegenwärtigen Debatte, welche durch die Befürchtung dominiert wird, dass Aufzeichnungen das Live-Erlebnis ersetzen wollen.⁴ Die erste Hälfte der Arbeit widmet sich der Überprüfung meiner Vermutung. Von der Frage «Ist Theater ein Medium?» (2.1.) führt die Analyse zum Aufzeichnungsformat Video (2.2.) und mündet im Paradoxon der Theaterwissenschaft (2.3.). Der Vergleich mit anderen Theaterquellen könnte den historischen Wert von AV-Theaterdokumentationen hervorheben und damit eine Neudefinition auslösen. Das grösste Hindernis für die breite Verwendung von Bühnenaufzeichnungen, das Urheberrechtsgesetz, wird in Kapitel 2.4. kurz aufgegriffen. Die zweite Hälfte der Arbeit behandelt die Frage, wie nun eine neue Sichtweise bei Theaterschaffenden, -forschenden und -interessierten zu erreichen wäre. Eine Möglichkeit sehe ich im Organisationsmodell Theaterfestival (3.1.) – ein Thema, dessen theoretische Grundlagen bisher nur von der Kulturmanagerin Jennifer Elfert erforscht wurden.⁵ Es folgt eine Ermittlung der potenziellen Methoden einer Einbettung von Bühnenaufzeichnungen in die Festivalstruktur (3.2.). Dabei helfen die Erkenntnisse von Archivfilmfestivals wie *Il Cinema Ritrovato* aus Bologna, die sich u. a. der Präsentation von Stummfilmen widmen. Die frühen Filmwerke widersprechen in ihrer Ästhetik der heutigen Sehgewohnheit und wirken «befremdlich» auf das Publikum. Unkonventionell ist auch die Rezeption von aufgenommenen Inszenierungen. Die Gestaltungsmethoden der Archivfilmfestivals könnten als Beispiel dienen für die ansprechende Präsentation der Aufzeichnungen in einem *Teatro Ritrovato* Festival. Um die theoretischen Ansätze zu verdeutlichen, wird als Abschluss ein Entwurf eines Festivalprogrammes erstellt (3.3.), das auf eine Wertsteigerung der Bühnenaufzeichnungen abzielt.

2. Zum Problemfeld der AV-Theaterdokumentationen

Gegenwärtige Stimmen fragen: «Kann denn das Streamen – die digitale Übertragung von Video- und Audiodaten – überhaupt Theater sein? Niemals, rufen Analog-Aficionados».⁶ Während andere behaupten: «Irrational sind die Ängste, die im Streaming nur einen mangelhaften Ersatz oder eine Bedrohung für das Theater sehen. Den Tag möchte ich sehen, wenn wir uns alle, vielleicht schrittweise, wieder versammeln dürfen, und keineR geht hin».⁷

⁴ Auswahl: Vgl. Nehmiz, Julia u. Genova, Christina: Kultur trotz Corona-Lockdown. Diese Veranstalter in der Region streamen ihre Events und stellen ihre Angebote online. In: Tagblatt, 24.03.2020, www.tagblatt.ch/kultur/kultur-trotz-corona-stillstand-diese-veranstalter-in-der-region-streamen-ihre-events-ld.1204072#subtitle-theater-second, 19.10.2020. – Vgl. Affenzeller, Margarete: Was ist so schlimm am Theater-Stream? In: Der Standard, 24.04.2020, www.derstandard.at/story/2000117077636/was-ist-so-schlimm-am-theater-stream, 19.10.2020. – Vgl. Müller, Tobi: Hamlet, allein zu Haus. In: Die Wochenzeitung, 02.04.2020, www.woz.ch/-a782, 19.10.2020.

⁵ Elfert, Jennifer: Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells. Bielefeld 12009 (= Theater, Bd. 16), S. 15.

⁶ Affenzeller 2020.

⁷ Müller 2020.

Diese Debatte, die im Frühjahr 2020 stattfand, ist meines Erachtens ein erneutes Aufschäumen einer feindlichen Grundstimmung zwischen Theater und Medien. Sie entspringt aus der in den 1960er Jahren aufkommenden Medienkritik und kulminiert im theater- und medienwissenschaftlichen Diskurs der 1990er Jahre.⁸ Inwiefern diese Feindseligkeit mit den AV-Bühnenaufzeichnungen zusammenhängt und wie eine neue Sichtweise legitimiert werden könnte, behandeln die folgenden Kapitel.

2.1. Theater vs. Medien – zwei Positionen

Ist Theater ein Medium? Diese Frage wurde ausgiebig analysiert und diskutiert. Die verschiedenen Positionen auszulegen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, weshalb ich mich hier auf zwei Vertreter der Debatte konzentriere. Auf der befürwortenden Seite steht der Münchner Theaterwissenschaftler Christopher Balme. Er sieht Theater als eines der ältesten Medien an, das einerseits als Vorbild für die nachfolgenden Medien gedient, andererseits bestimmte ästhetische oder organisatorische Elemente der neueren Formen in sich aufgenommen habe. Folglich müsse die Theaterwissenschaft einen Teil der Medienwissenschaft darstellen. Dass dies bisher nicht gemacht wurde, begründet Balme mit dem Definitionsproblem des Begriffs *Medium*. Ein Medium könne bezüglich der Technik, der Funktion oder des Inhalts definiert werden. Daraus ergibt sich eine Unmenge an Definitionsmöglichkeiten, die Theater ein- oder ausschliessen.⁹ Zwei Medienbegriffe, die in der Theaterwissenschaft Verwendung finden, definieren Medien einerseits als «Speicherung, Übertragung und Rezeption von Informationen», andererseits als «die Beziehung zwischen Technologie und menschlichem Körper bzw. menschlichem Wahrnehmungsvermögen»¹⁰. Während Balme den informationstheoretischen Medienbegriff ablehnt, erachtet er die zweite Definition als viel fruchtbarer. Wenn der menschliche Körper als «Medium» begriffen werde, dann besitze die Interaktion zwischen Agierenden und Publikum eine gewisse *Medialität*. Auf der Bühne werden Codes verwendet, u. a. ausgetragen durch die Darsteller*innen, die von den Zuschauer*innen decodiert werden. Somit übernehmen beide Seiten des kommunikativen Prozesses ähnliche technische Funktionen wie Medien und können mit ihnen gleichgesetzt werden.¹¹

Ein weiterer Grund, weshalb die Theaterwissenschaft bis dato nicht in die Medienwissenschaft integriert worden sei, liege im Abgrenzungszwang der verschiedenen Kunstformen. Die Suche nach dem «wesenseigenen Kern»¹² gehe bis zu Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon* von 1766 zurück¹³ und wurde erst in den 1920er und vermehrt ab den 1980er Jahren hinterfragt.¹⁴ Es entstand als Gegenpol die Intermedialitätsforschung, zu deren Vertretern Balme gehört. *Intermedialität* gehe von Theater als Medium aus und könne als «Versuch, in einem Medium

⁸ Vgl. Kotte, Andreas: Im Cyberspace riecht es nicht nach Parfum. Virtuelle Theaterzukunft [1996]. In: ders. (Hg.): Schau Spiel Lust. Was szenische Vorgänge bewirken. Zürich 2020 (= Theatrum Helveticum, Bd. 20), S. 322–329, hier: S. 323, 326.

⁹ Vgl. Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. Berlin 1999, S. 147–148.

¹⁰ Balme 1999, S. 148.

¹¹ Vgl. Balme 1999, S. 132–133, 148–149.

¹² Paul, Arno: Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln [1971]. In: Klier, Helmar (Hg.): Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis. Darmstadt 1981 (= Wege der Forschung, Bd. 548), S. 208–237, hier: S. 216.

¹³ Vgl. Balme, Christopher: Theater zwischen den Medien. Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung. In: Balme, Christopher u. Moninger, Markus (Hg.): Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien. München 2004 (= Interventionen. Texte zu Theater und anderen Künsten, Bd. 5), S. 13–31, hier: S. 15–16.

¹⁴ Vgl. Balme 1999, S. 154–155.

die ästhetischen Konventionen und / oder Seh- und Hörgewohnheiten eines anderen Mediums zu realisieren»¹⁵ definiert werden. Zentral bei dieser Auffassung sei, dass nicht der Inhalt, sondern die formale Ausgestaltung im Vordergrund stehe. Um die intermediale Struktur zu erkennen, sieht Balme eine Einteilung der Inszenierung in drei mediale Ebenen vor. Das *Rahmenmedium* sei und bleibe Theater. Diesen Umstand hinterfrage kaum jemand. Unter dem *Binnenmedium* werden all jene Medien gefasst, die in einer starken Interaktion zu den Darstellenden stehen und eine intermediale Strategie verfolgen. Dazu zählen beispielsweise Film-, Video- oder andere Projektionen, mit denen die Figuren interagieren können oder mit denen sie auf psychischer oder metaphorischer Ebene verbunden seien. Dieses relative Verhältnis sei ausschlaggebend für die Unterscheidung zwischen den Begriffen *Intermedialität* und *multimediales Theater*. Letzteres kennzeichne lediglich den Einsatz der Medien in der Inszenierung. Die dritte mediale Ebene stelle das *thematische Medium* dar. Dieses tauche leitmotivisch auf unterschiedliche Weisen (z. B. im übertragenen Sinn, visuell, akustisch, als Ganzes oder nur in Teilaspekten) in einer Inszenierung auf. Aus dieser Einteilung schliesst Balme, dass Theater ein Hypermedium sei, denn es vermöge, jedes andere Medium in sich aufzunehmen, zu realisieren oder zu thematisieren. Deshalb sei es so wichtig, dass sich die Theaterwissenschaft vermehrt mit Medienkonventionen auseinandersetze.¹⁶

Die Gegenposition vertritt der Berner Theaterwissenschaftler Andreas Kotte. Für ihn sind *Medium* sowie *Theater* opake Begriffe, die nur aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet, nie aber gänzlich erfasst und definiert werden können. Jeder Theaterbegriff ziehe ein anderes Verständnis von *Medium* mit sich und umgekehrt.¹⁷ Falle die Theaterwissenschaft unter die Kommunikations- und Medienwissenschaft, werde entweder mit dem Begriff *Medium* ein zu grosses Feld abgesteckt, welches eine sinkende theaterwissenschaftliche Erkenntnisleistung verursache (Universalitätsanspruch)¹⁸, oder es deduziere aus einem zu engen Medienbegriff, wobei spezifische Eigenheiten von Theater ausgeklammert werden (massenkommunikative; technologische Definition).¹⁹ Theater genauso wie Medien besitzen gemäss Kotte «unterschiedliche Existenz- und Funktionsweisen»²⁰, weshalb deren Unterscheidung gerechtfertigt werde.

Kotte plädiert somit für eine Theaterwissenschaft, die auf Differenzen beruhe. In dieser Auffassung genüge es, wenn unter *Medien* lediglich die Massenmedien, also Systeme, die sich der Vermittlung, Übertragung und Speicherung von Informationen widmen und so Raum- und Zeitunterschiede überbrücken können, verstanden werden.²¹ Überdies gebe es zwei Untersuchungsbereiche, die fruchtbar für die Theaterwissenschaft seien. Erstens solle die Schnittstelle zu den audiovisuellen Medien betrachtet werden. Interessant sei beispielsweise der Moment der Mediatisierung der szenischen Vorgänge²² durch eine Filmkamera. Was in

¹⁵ Balme 2004, S. 19.

¹⁶ Vgl. Balme 2004, S. 21–23, 30.

¹⁷ Vgl. Kotte, Andreas: Theater als Medium? In: Landfester, Ulrike u. Pross, Caroline (Hg.): Theatermedien. Theater als Medium – Medien des Theaters. Bern, Stuttgart u. Wien 2010, S. 41–68, hier: S. 53–54.

¹⁸ Vgl. Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. 2. aktual. Aufl. Köln; Weimar u. Wien 2012, S. 250, 253.

¹⁹ Vgl. Kotte 2010, S. 48–49, 51, 64.

²⁰ Kotte 2010, S. 65.

²¹ Vgl. Kotte 2010, S. 51–52.

²² Mit dem Terminus *szenische Vorgänge* ist Kottes Modell gemeint, welches als Fundus für die Definition von *Theater* dient. Szenische Vorgänge sind Vorgänge aus dem Lebensprozess, die örtlich, gestisch, akustisch oder mit dinglichen Attributen hervorgehoben und in ihrer Konsequenz vermindert sind. Vgl. Kotte, Andreas: Worauf Theater beruht. Das Konzept Szenische Vorgänge

der Live-Situation für die Filmcrew als Theater bezeichnet werden könne, treffe auf die mediale Form der Aufnahme nicht mehr zu.²³ Der zweite Bereich handle von einer Mediengeschichte für Theater. Hierbei rekurriert Kotte auf die lateinische Bedeutung des Wortes *medius*, was so viel wie «der in der Mitte befindliche, Mittlere»²⁴ heisst. Unter einer solchen Auffassung seien dingliche Attribute²⁵ genauso wie die Theatertechnik und -architektur als Medium (*Mittler*) anzusehen, denn sie unterstützen das Spiel der Agierenden. Ausserdem könne dann eine technologische Erfolgsgeschichte thematisiert werden. Da Theater jedoch auf keinerlei derartige *Mittler* angewiesen sei, stehe der sinnliche Vorgang im Vordergrund, weshalb eine Mediengeschichte von Theater nur Teile des theaterhistorischen Spektrums abdecke.²⁶

Ist in den früheren Schriften von Andreas Kotte eine deutliche Ablehnung der Frage «Ist Theater ein Medium?» zu erkennen, so zielt seine aktuelle Position, die mir in Form eines Manuskriptes vorliegt, partiell in eine andere Richtung. Er räumt ein, dass Theater durchaus als «Medium» angesehen werden könne, «denn es ist ein Phänomen, das sowohl Vermittler, Mittel, Vermitteltes oder Kanal sein kann».²⁷ Doch es dürfe nicht nur auf dessen mediale Aspekte reduziert werden. Je mehr nämlich die Gemeinsamkeiten im Fokus stehen, desto markanter tauchen die Spezifika auf, die bezüglich Theater darin liegen, «nicht reproduzierbar zu sein, nicht speicherbar, meist arg begrenzt wirksam, zuweilen nicht mehrheitsfähig, fortschrittsresistent, und vor allem nicht in Informationen oder Daten wandelbar».²⁸ Und eben diese Alleinstellungsmerkmale weisen über das «Medium-Sein» hinaus.²⁹ Kottes neues Fazit lautet: «Theater ist viel mehr als ein Medium und andere Medien sind auf ihre Weise viel mehr als Theater».³⁰

Werden die beiden Positionen nun auf Bühnenaufzeichnungen bezogen, ist eine klare Verneinung der Frage «Können die AV-Theaterdokumentationen das Live-Erlebnis ersetzen?» zu erkennen. Während Andreas Kotte den sinnlichen Vorgang von Theater in den Mittelpunkt stellt, der nicht in Daten transponierbar sei, verhindert bei Christopher Balme die Intermedialitätsdefinition die Kongruenz von Aufführung und audiovisueller Dokumentation. Die Videomitschnitte versuchen nicht, die formalen Ausgestaltungen von Theater umzusetzen, sondern widmen lediglich ihren Bildinhalt den szenischen Vorgängen auf der Bühne. Wenn in der Theaterwissenschaft der Grundkonsens herrscht, dass eine AV-Aufzeichnung nicht Theater sein kann, warum muss dann diese Tatsache bis heute stets und vehement bestätigt werden? Erschuf die über Jahre bestehende Notwendigkeit der klaren Abgrenzung der Künste eine Ablehnung der Aufzeichnungen? Und diese Ablehnung bezieht sich hier nicht auf die Herstellung der Bühnenschnitte, sondern auf ihre Verwendung als historische Artefakte. Eine nähere Betrachtung des Mediums *Video* und dessen Unterschiede zur Aufführung sollen verdeutlichen, inwiefern sich diese feindliche Grundstimmung erklären lässt.

[2019]. In: ders. (Hg.): Schau Spiel Lust. Was szenische Vorgänge bewirken. Zürich 2020 (= Theatrum Helveticum, Bd. 20), S. 411–432.

²³ Vgl. Kotte 2010, S. 57.

²⁴ Kotte 2012, S. 248.

²⁵ Unter dem Terminus *dingliche Attribute* werden Requisiten und / oder Kostümteile verstanden. Der Begriff stammt aus Kottes Modell der szenischen Vorgänge (siehe Fussnote 22). Vgl. Kotte 2012, S. 27–31.

²⁶ Vgl. Kotte 2010, S. 58.

²⁷ Kotte, Andreas: Theater ist viel mehr als ein Medium. Ein theaterwissenschaftliches Konzept. Manuskript erscheint im Sommer 2021, S. 5.

²⁸ Kotte 2021, S. 5.

²⁹ Vgl. Kotte 2021, S. 5, 9.

³⁰ Kotte 2021, S. 10.

2.2. Das Aufzeichnungsformat Video

Das Format *Video* entstand in den 1960er Jahren und etablierte sich in den darauffolgenden zwei Jahrzehnten zu einem eigenständigen Medium.³¹ Der Vorteil dieser neuen Aufnahmetechnik lag darin, dass die Videokassetten sofort angeschaut werden konnten. Sie waren besser versand- und lagerbar als die bisherigen 16-mm-Lichttonfilme, und sie konnten mehrmals überspielt werden.³² Ihr Boom in den 1980er Jahren wurde jedoch von einer grossen Welle der Kritik begleitet. Diese richtete sich hauptsächlich gegen die explosionsartige Verbreitung von Videotheken, die sich als lukrativ erwiesen, da Videokassetten selbst noch sehr teuer waren.³³ Die Verleihdienste wurden von unausgebildetem Personal geleitet, die keinerlei Kenntnisse vom Medium selbst, dessen Lagerung, von der Organisation des Ladens sowie von den Regeln des Markts bzw. der Marktwirtschaft besaßen.³⁴ Sie waren nur auf Gewinn aus, weshalb sie nicht davor zurückschreckten, der Nachfrage nach Pornografie, Action, Science-Fiction und Horror nachzugeben.³⁵ Die Videotheken deckten somit einen Programmbereich ab, den das öffentlich-rechtliche Fernsehen nicht zeigen durfte.³⁶ Konnte vormals der Medienkonsum der Kinder und Jugendlichen überwacht werden, so entzogen sich die allorts zugänglichen Videotheken der Möglichkeit zur Kontrolle.³⁷ Überdies wurde befürchtet, dass der Konsum der anrühigen Genres zu einer erhöhten Gewalttätigkeit und Aggression führen würde. Er lasse die Fiktion mit der Realität verschmelzen und bewirke eine Abnahme der Sozialbeziehungen sowie der persönlichen Kommunikation. Die prophezeite direkte Beeinflussung könne jedoch laut dem Bibliothekar Klaus-G. Loest nicht bewiesen und vor allem nicht nur auf das Medium *Video* beschränkt werden. Denn schon die Malerei, die Literatur, die Dramatik und das Kino griffen anstössige Themen auf, weshalb Video nur eine weitere Rezeptionsform darstelle.³⁸

Trotz dieser Kritikpunkte breitete sich das Medium aus und fand ebenfalls Einzug in den Theaterbereich. Die Aufzeichnungen von Proben und Aufführungen übernehmen auch heute noch verschiedene Funktionen. Sie dienen in der Praxis als Hilfe zur Entwicklung der Inszenierung, als Selbstreflexion über die eigene künstlerische Leistung sowie als Erinnerungsstütze bei Wiederaufnahmen.³⁹ Vor allem in der Freien Szene werden sie für Werbezwecke benützt, helfen bei der Sponsorensuche, stellen eine Einnahmequelle dar und ermöglichen eine internationale Vernetzung, was zu zukünftigen Projekten führen kann. Auch Festivalteams erleichtern die Bühnenaufzeichnungen die Auswahl der Künstler*innen bzw. Inszenierungen und somit die Gestaltung des Festivalprogrammes. Darüber hinaus fungieren sie als stimulierendes Anschauungsmaterial bzw. Analyseinstrument im universitären

³¹ Vgl. Haupts, Tobias: Die Videothek. Zur Geschichte und medialen Praxis einer kulturellen Institution. Bielefeld 2014 S. 24–25.

³² Vgl. Loest, Klaus-G.: Die Videokassette – ein neues Medium etabliert sich. Videotheken aus bibliothekarischer Perspektive. Wiesbaden 1984, S. 18.

³³ Vgl. Haupts 2014, S. 61.

³⁴ Vgl. Haupts 2014, S. 64.

³⁵ Vgl. Faulstich, Werner: Auf dem Weg zur totalen Mediengesellschaft. Kleiner Überblick über Daten, Zahlen, Trends der 80er Jahre. Mit Exkursen zu *Delta der Venus*, *Blue Velvet* und *Alf*. In: Thomsen, Christian Werner (Hg.): Aufbruch in die Neunziger. Ideen, Entwicklungen, Perspektiven der achtziger Jahre. Köln 1991, S. 97–141, hier: S. 127.

³⁶ Vgl. Loest 1984, S. 32.

³⁷ Vgl. Stockmann, Ralf: Der Videoboom der achtziger Jahre. In: Faulstich, Werner (Hg.): Kultur der achtziger Jahre. München 2005 (= Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts, Bd. 3), S. 123–135, hier: S. 133.

³⁸ Vgl. Loest 1984, S. 48–49, 51, 53–55.

³⁹ Vgl. Schollak 1981, S. 44.

Rahmen.⁴⁰ Zeitgleich mit der Etablierung von Bühnenmitschnitten entstanden viele theaterwissenschaftliche Schriften, die die ablehnende Grundhaltung gegenüber dem Format *Video* fortsetzten. Sie behandeln die ästhetischen und formalen Divergenzen der AV-Aufzeichnung gegenüber der Aufführung.⁴¹ Das Problem bei der audiovisuellen Dokumentation von Theater sei gemäss Gylfe Schollak, dass das Produkt weder zur Film- noch zur Theaterkunst gerechnet werden könne.⁴² Auf inhaltlicher Ebene präsentiert die Aufzeichnung szenische Vorgänge auf einer Bühne, die an ein (meist unsichtbares) Theaterpublikum gerichtet sind. Dies bedeutet, dass eine Bühnenrealität gezeigt wird, die gemäss der theatersemiotischen Methode der deutschen Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte durch theatrale Zeichen und Konventionen inszeniert ist.⁴³ Anstelle eines realistisch anmutenden Settings, wie dies durch Originalschauplätze oder Studiobühnen im Film oftmals angestrebt wird, ist ein Bühnenraum zu sehen, der mit Kulissen, Requisiten und / oder Versatzstücken funktioniert. Auch das Schauspiel entspricht nicht dem Camera-Acting, denn die Darstellenden richten ihre Aufmerksamkeit auf das gleichzeitig anwesende Publikum, welches sie zu affizieren versuchen. Es ist diese raumzeitliche Kongruenz zwischen Produktion und Rezeption, diese leibliche Ko-Präsenz, welche gemäss Kotte die Liveness von Theater ausmache und es von anderen Künsten abgrenze.⁴⁴

Nebst der Unmöglichkeit, theatrale Zeichen als solche zu reproduzieren, hebe die AV-Dokumentation Lindemann / Wandke zufolge das Raum- und Zeitverständnis der Rezipierenden auf. Dies hänge mit der Trennung des Publikums vom Ort des Geschehens zusammen und somit von seiner unerfüllbaren physischen Teilnahme. Seine Sehgewohnheit sei auf die Konventionen des Bildschirmmediums eingestellt, sprich auf einen fragmentierten und dadurch schnelleren Ablauf der Ereignisse. Diese Rezeptionshaltung werde wiederum gestört durch die zunächst ziemlich mangelhafte Qualität der Aufzeichnung. Die Tonspur war von einem Grundrauschen geprägt und die Bilder zeugten von einer hohen Körnigkeit.⁴⁵ Ein weiterer Verfremdungseffekt sei gemäss Lindemann / Wandke die Kadrange, welche den Blick und die Aufmerksamkeit lenke und dadurch den individuellen Selektionsprozess, der beim Zuschauen in einem Theaterdispositiv⁴⁶ automatisch geschehe, vorwegnehme.⁴⁷ Die Kamera besitze nicht die gleichen Möglichkeiten wie das menschliche Auge. Sie könne weder umherschweifen noch sich simultan einerseits auf Details konzentrieren, andererseits die

⁴⁰ Vgl. McAuley 1994, S. 184.

⁴¹ Die folgenden Argumente stützen sich u. a. auf Gylfe Schollaks Dissertation sowie auf Rainer Lindemann und Christiane Wandkes Buch *Bühne im Raster*. Beide Schriften nehmen zwar das Medium *Film* als Gegenpol zu Theater, jedoch treffen die Aussagen auch auf Video zu.

⁴² Vgl. Schollak 1981, S. 22.

⁴³ Die *Theatersemiotik* ist eine Methode der Aufführungsanalyse von Erika Fischer-Lichte. Sie begreift eine Aufführung als «Text», der aus heterogenen Zeichen unterschiedlicher Zeichensysteme besteht. Deren Decodierung seitens des Publikums bringe Bedeutung hervor. Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik*. In: dies.; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon. Theatertheorie*. Stuttgart u. Weimar 2005, S. 298–302.

⁴⁴ Vgl. Kotte 2012, S. 249.

⁴⁵ Vgl. Lindemann u. Wandke 1993, S. 25, 37, 76–77.

⁴⁶ Der hier verwendete Terminus *Dispositiv* wird analog zum Begriff der Filmwissenschaft verwendet, wo er «das topische und technische Arrangement der Filmvorführung» bezeichnet (Kristen: *Lexikon der Filmbegriffe*, 04.09.2013). Das heisst, ein Kinodispositiv besteht aus der «immobile[n] Anordnung der Zuschauersubjekte in einem relativ dunklen Saal vor einer großen Leinwand, auf die Bilder projiziert werden, die von einem Apparat stammen, der (für die Zuschauer unsichtbar) hinter ihren Köpfen installiert ist» (Kristen: *Lexikon der Filmbegriffe*, 04.09.2013). Vgl. Kristen, Guido: *Dispositiv*. In: *Lexikon der Filmbegriffe*, 04.09.2013, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7749>, 19.11.2020.

⁴⁷ Vgl. Lindemann u. Wandke 1993, S. 78.

Gesamtheit der Mimik, Gestik, Objekte, Interaktionen und die Raumdimensionen im Überblick behalten.⁴⁸ Ausserdem entgehe ihr die subjektive Wahrnehmung, der Erfahrungsbereich des Publikums sowie die Atmosphäre, das energetische Spannungsfeld zwischen Bühne und Tribüne – Vorgänge, die Erika Fischer-Lichte unter *Phänomenologie* zusammenfasst.⁴⁹ Christel Weiler und Jens Roselt zur Folge müsse eine AV-Aufzeichnung immer im Bewusstsein rezipiert werden, dass sie eine mediale Zurichtung sei. Sprich, dass der individuelle Gestaltungswille des*der Dokumentierenden den Bildinhalt dominieren könne, was zu einer Verfälschung der Inszenierung führen würde.⁵⁰ Aus demselben Grund plädiert Gylfe Schollak dafür, in dem Masse auf Montage und Filmästhetik zu verzichten, wie «der Eigenrhythmus der Inszenierung übermittelt»⁵¹ werde und die Aufzeichnung dennoch einen gewissen Genuss bereite. Doch dieses Zurückstecken der aufnahmetechnischen Mittel verhindere die Zugehörigkeit der Bühnenmitschnitte zum Medium *Film*.⁵² Zudem grenzen sie sich wegen der Dominanz der Theaterkonventionen von Fernsehadaptation oder Theaterfilmen ab, die je ein eigenes Film-Gerne begründen.⁵³

Das Medium *Video* kam zu einer Zeit auf, als sich die Theaterwissenschaft eingehend mit der *Theatersemiotik* als Methode beschäftigte. Da diese sich auf theatrale Zeichen stützt, die gemäss Fischer-Lichte nur im Live-Erlebnis als solche erfahrbar seien, mussten die Videoaufnahmen notwendigerweise als historische Artefakte ausgeklammert werden. Begünstigt wurde diese Ablehnung durch die generelle schlechte Erfahrung mit dem Medium *Video* und den ästhetischen und formalen Divergenzen der AV-Aufzeichnung gegenüber der Aufführung. Die feindliche Grundstimmung um die letzten Dekaden des 20. Jahrhunderts herum lässt sich also nachvollziehen. Doch dass bis dato die Frage nach dem Ersatz des Live-Erlebnisses dem Bühnenmitschnitt anhaftet, kann nur durch eine nach wie vor existierende Konkurrenz zwischen Theater und Medien erklärt werden. «Perhaps it is the fact that the recording is relatively so complete that creates the difficulty»⁵⁴, vermutet die britische Drama and Theatre-Professorin Gay McAuley. Bei einem Foto sei es von Anfang an klar, dass diese Momentaufnahme nicht den theatralen Prozess ersetzen könne. «But video is already performance: indeed, it has led to the development of a new dramatic form that itself competes with live theatre [...]».⁵⁵ Dass AV-Aufzeichnungen meiner Meinung nach irrtümlicherweise umstrittener sind als andere Quellen, verdeutlicht ein genauerer Blick in die Dokumentationsmethoden von Theater.

⁴⁸ Vgl. McAuley 1994, S. 186.

⁴⁹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches. Tübingen u. Basel 2010, S. 81–84. Weitere Literatur: Roselt, Jens: Phänomenologie des Theaters. München 2008, S. 144–196. – Roselt, Jens: Aufführungsparalyse. In: Balme, Christopher; Fischer-Lichte, Erika u. Grätzel, Stephan (Hg.): Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter. Tübingen u. Basel 2003 (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, Bd. 28), S. 145–153.

⁵⁰ Vgl. Weiler u. Roselt 2017, S. 60.

⁵¹ Schollak 1981, S. 59.

⁵² Vgl. Schollak 1981, S. 22, 52, 59.

⁵³ Vgl. Walter, Carolin: Verfilmtes Theater und seine intermedialen Formen. In: Bathrick, David u. Preusser, Heinz-Peter (Hg.): Literatur inter- und transmedial. Inter- and Transmedial Literature. Amsterdam u. New York 2012 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 82), S. 343–360, hier S. 354–355.

⁵⁴ McAuley 1994, S. 187.

⁵⁵ McAuley 1994, S. 187.

2.3. Das Paradoxon der Theaterwissenschaft

Im Zentrum der Theaterwissenschaft steht die Aufführung, ein Prozess also, der sich durch raumzeitliche, leibliche Ko-Präsenz und Flüchtigkeit auszeichnet. Um der Transitorik habhaft zu werden, sind die Theaterhistoriographie sowie die Aufführungsanalyse, zwei Untersuchungsmethoden von Aufführungen, die sich anhand der Ab- bzw. Anwesenheit des*der Analysierenden am Theaterereignis unterscheiden, auf Rekonstruktionsquellen angewiesen.⁵⁶ Eine Zusammenstellung der gängigen Theaterartefakte findet sich in Christopher Balme's *Einführung in die Theaterwissenschaft*.⁵⁷

Sich auf den Habilitationsvortrag von Dietrich Steinbeck aus dem Jahre 1970 stützend, benennt er zwei Unterschiede zwischen den Dokumentationsarten. Die eine betreffe

unmittelbare Quellen, die in einer direkten Verbindung zur Herstellung der Aufführung stehen, die andere *mittelbare Quellen*, die alle übrigen Bereiche abdecken.

Welchen erkenntnistheoretischen Status die Artefakte besitzen, bestimme die zweite Unterscheidung. Unter *Objektsprache* versteht Balme die «Sprache des Theaters»⁵⁸ und meint damit die Primärquellen, die tatsächlichen Überbleibsel der Aufführung. Hingegen kennzeichnet die Kategorie *Metasprache* eine bereits stattgefundene Reflexion über das Theatererlebnis.⁵⁹ Die Theaterquellen bestehen somit aus materiellen Artefakten einer Inszenierung, sie enthalten künstlerische Ideen und Intentionen des Regieteam

Theatergeschichtliche Quellen	
unmittelbare in Objektsprache überliefert	mittelbare in Metasprache überliefert
Theatergebäude	Szenarien
Spielort	Aufführungsberichte
Bühne	Rollenbeschreibungen
Bühnentechnik	Protokolle
Dekorationsteile	Jahrbücher
Kostüme	Almanache
Requisiten	Kritiken
Masken	Theaterzeitschriften
Regiebücher	Briefe
Rollenhefte	Tagebücher, Memoiren
Soufflierbücher	Biographien
Inspizientenbücher	Anekdoten
Bühnenmodelle	Theaterromane
technische Zeichnungen	Pamphlete
Akten, Verträge, Urkunden	Theoretische Schriften
Theaterzettel	Plakate
in Metasprache	Darstellungen der bildenden Kunst
Bühnenfotos	
Filme & Videoaufzeichnungen	
Szenenbilder	in Objektsprache
Rollenbilder	Textbücher (Dramen)
Bühnenbild-Aufnahmen	Noten (Klavierauszüge, Partituren)
Grund- und Aufrisse	
Kostüm- und Bühnenbildentwürfe	

und geben Aufschluss über die subjektiven Eindrücke und Reflexionen des Publikums.⁶⁰ Das Problem dabei formuliert der Theater-, Film- und Medienwissenschaftler Rainer Maria Köppl folgendermassen: «Die Theatergeschichtsschreibung [sowie die Aufführungsanalyse müssen] die transitorischen Elemente ihres Forschungsfeldes «bezeichnen», in nicht-transitorische Speichermedien übersetzen, d. h. zwangsläufig interpretieren».⁶¹ Es finde demnach eine Übersetzungsleistung statt, die nie gänzlich dem Original entsprechen könne. Wegen den Verfremdungen handle es sich deshalb um ein Abbild, eine Kopie, eine Interpretation. Steinbeck fasst die Grenzen der Theaterquellen zusammen. Ihnen komme die zeitliche Entfaltung der Inszenierung, sprich die individuelle Aufführung und damit das künstlerische

⁵⁶ Vgl. Kreuder, Friedemann: Formen des Erinnerns im Theater Klaus Michael Grübers. Berlin 2002, S. 13.

⁵⁷ Vgl. Balme 1999, S. 29.

⁵⁸ Balme 1999, S. 29.

⁵⁹ Vgl. Balme 1999, S. 29.

⁶⁰ Vgl. Steinbeck, Dietrich: Probleme der Dokumentation von Theaterkunstwerken. Habilitationsvortrag an der Philosophischen Fakultät der FU Berlin [1970]. In: Klier, Helmar (Hg.): Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis. Darmstadt 1981 (= Wege der Forschung, Bd. 548), S. 179–191, hier: S. 180.

⁶¹ Köppl 1990, S. 360.

Ereignis selbst abhandeln. Sie können keine objektivierte Rekonstruktion der darstellerischen Leistung sowie des Zusammenspiels des Ensembles liefern und auch die Rezeptionssituation und deren Einfluss auf die Gedankenprozesse des Publikums liegen ausserhalb des Erfassungsbereiches der Theaterquellen.⁶²

Das ist das Paradoxon der Theaterwissenschaft. Sie muss zwangsläufig eine Trennung zwischen dem Intendierten, Geprobt, der Inszenierung, und deren immer aufs Neue entstehenden Ausführung, der Aufführung vornehmen. Letztere ist abhängig von den Teilnehmer*innen, deren momentaner Verfassung und den Zufälligkeiten, die während des Präsentationszeitraumes eintreten können. Aus diesem Grund ist jede Aufführung einzigartig. Erst durch die Kommunikationssituation zwischen Bühne und Publikum konstituiert sich das Theaterkunstwerk. Den Theaterquellen ist es auf diese Weise unmöglich, ihren eigentlichen Untersuchungsgegenstand festzuhalten, weil sie durch die Übersetzungsleistung lediglich Interpretationen liefern. Daraus resultiert, dass die Theaterwissenschaft einzig über das Invariable, die Inszenierung, Aussagen treffen kann.⁶³

Das Paradoxon verschiebt den Fokus von den in 2.2. erwähnten Kritikpunkten gegenüber den audiovisuellen Bühnenaufzeichnungen auf deren Potenzial. Nämlich liege dieses gemäss Schollak im Einfangen der Prozesshaftigkeit von Theater und in der unendlichen Reproduzierbarkeit. Es ermögliche den Wissenschaftler*innen und Kritiker*innen eine Überprüfung und Objektivierung ihrer subjektiven Empfindungen und Beobachtungen. Immer im Wissen um die Defizite der Aufzeichnung gegenüber dem Original (siehe 2.2.) erlauben sie darüber hinaus eine Analyse der Spielweisen, Bühnenbilder, theatralen Zeichen etc.⁶⁴ Die Videoaufnahme greift durch ihre Späher-Funktion nicht in die Inszenierung ein und gestattet dank diversen Einstellungsgrössen und Perspektiven einen privilegierten Blick. Sie ist das einzige Dokumentationsverfahren von Theater, welches Ton und Bild simultan festhalten kann. Zudem ist sowohl das Aufnahme- als auch das Abspielgerät überall erhältlich.⁶⁵ Im theaterwissenschaftlichen Unterricht können Bühnenmitschnitte als Anschauungsexemplare dienen und so die theoretischen Fächer stimulieren. Dabei sei gemäss Schollak wichtig, dass sie nicht die anderen Quellen substituieren, sondern diese ergänzen sollen. Im Praxisbereich ermöglichen AV-Dokumentationen einen nationalen und internationalen Vergleich der Inszenierungen. Sie dienen somit als Werbung für die Produzent*innen oder Produktionsstätten und können das Publikum in ihrer Wahrnehmung bilden sowie ihnen ästhetisches Wissen vermitteln.⁶⁶

AV-Theateraufzeichnungen müssen aufgrund des Paradoxons nicht gesondert betrachtet werden, sondern reihen sich in die Liste der Dokumentationsmethoden von Theater ein. Nichtsdestotrotz bleibt ein Unterschied zu den anderen Theaterquellen bestehen. Während Kostüme, Requisiten, Bühnenfotos oder Theaterkritiken auch als eigenständige, historisch relevante Artefakte zum Beispiel in Museen präsentiert werden können, bleibt die Anerkennung der AV-Bühnenmitschnitte auf den Bereich der Analyse beschränkt. Für mich ist das ein weiteres Zeichen für die unterschwellige *Theater vs. Medien*-Feindlichkeit dar. Um eine breit gefächerte Akzeptanz zu erzielen, wäre dementsprechend eine Neudefinition notwendig: AV-Dokumentationen gehören weder zum Medium *Film* noch zu *Theater*, weshalb sie zwangsläufig eigenständige Produkte sind. Sie können das Live-Erlebnis nicht ersetzen, vermitteln aber wertvolle Informationen über vergangene Inszenierungen. Durch die Kadrate

⁶² Vgl. Steinbeck 1981, S. 181.

⁶³ Vgl. Schollak 1981, S. 39.

⁶⁴ Vgl. Schollak 1981, S. 38–41.

⁶⁵ Vgl. McAuley 1994, S. 187.

⁶⁶ Vgl. Schollak 1981, S. 44–46.

und die Montage halten die Aufnahmen eine Interpretation der Aufführung fest, so wie auch alle anderen Theaterquellen, was sie als gleichwertige historische Artefakte legitimiert. Werden die AV-Theaterdokumentationen also ausserhalb des *Theater vs. Medien*-Diskurses aufgefasst, dann wird das Aufzeichnungsmedium lediglich als technisches Mittel verwendet, um eine Theateraufführung in ein mediales Abbild zu transponieren. Das Produkt, das dabei entsteht, würde ich demnach als eine dokumentarische audiovisuelle Festhaltung von szenischen Vorgängen auf einer Bühne definieren, welches durchaus autonom sein kann. Dieses neue Verständnis von Bühnenmitschnitten würde deren öffentliche Präsentation erlauben. Der Hauptgrund, weshalb diese Praxis bis dato nicht eingetreten ist, liegt im Urheberrechtsgesetz (URG) begründet.

2.4. Die Urheberrechtslage

Zu Beginn der 1980er Jahre galt in der Schweiz immer noch das Gesetz von 1922. Dieses regelte lediglich die Verwendung und Wiedergabe von literarischen, fotografischen, musikalischen und bildnerisch gestalteten Werken. Die darstellenden und audiovisuellen Künste fanden keine explizite Erwähnung und auch die ausübenden Künstler*innen waren gemäss des URGs von 1922 nicht urheberrechtlich geschützt.⁶⁷ Dieses Defizit wurde bereits 1963 erkannt. Es dauerte jedoch bis 1989, bis ein Revisionsentwurf von der Schweizer Regierung verabschiedet wurde. Das URG von 1989 führte die auch heute noch geltenden *verwandten Schutzrechte* ein, die ausübende Künstler*innen, Hersteller*innen von Ton- und Tonbildträgern sowie Sendeanstalten vor jeglicher Art von Piraterie schützen. In dem separaten industriellen Leistungsschutz wurden überdies die Rechte der Computerprogramme geregelt. Hinsichtlich Theateraufführungen mussten nach Artikel 34 Absatz 2 deren Aufnahme, Sendung und Verbreitung durch die ausübenden Künstler*innen bewilligt werden.⁶⁸ Dazu gehörten auch künstlerisch Mitwirkende wie Tonmeister*innen, Dirigent*innen und Regisseur*innen. Der Schutz bezog sich jedoch nur auf Werkinterpretationen. Das bedeutet, dass Darbietungen, die kein (literarisches) Werk zur Grundlage hatten (zum Beispiel Varieté- oder Zirkusaufführungen), vom URG ausgeschlossen blieben.⁶⁹ Diese Einschränkung ist im gegenwärtigen Gesetzestext aufgehoben. Die Regeln beziehen neben der «Darbietung des Werks» auch die «Ausdrucksform der Volkskunst»⁷⁰ mit ein, ohne beide Begriffe näher zu definieren. Ansonsten finden sich dieselben Anforderungen auch heute noch.⁷¹ Bereits im URG von 1922 gab es einige Artikel über die Ausnahmen dieses Gesetzes. Sie bezogen sich auf den Eigengebrauch, der keinen Gewinnzweck verfolgt. Neben dem engen

⁶⁷ Vgl. o. A.: (BBl 1922 III 946 (-963)) Bundesgesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und Kunst. In: Schweizerische Eidgenossenschaft, 07.12.1922, www.admin.ch/opc/de/federal-gazette/1922/index_50.html, 01.10.2020.

⁶⁸ Vgl. o. A.: (BBl 1989 III 477 (-718)) Botschaft zu einem Bundesgesetz über das Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz, URG), zu einem Bundesgesetz über den Schutz von Topographien von integrierten Schaltungen (Topographiengesetz, ToG) sowie zu einem Bundesbeschluss über verschiedene völkerrechtliche Verträge auf dem Gebiete des Urheberrechts und der verwandten Schutzrechte. In: Schweizerische Eidgenossenschaft, 19.06.1989, www.admin.ch/opc/search/?text=1984+urheberrecht&lang=de&facet=&product%5B%5D=fg&language%5B%5D=de&productAll=all&date_range_min=&date_range_max=&d_is_in_force=yes, 01.10.2020, S. 482, 491, 501, 504, 549.

⁶⁹ Vgl. BBl 1989 III 477 (-718), Art. 34 Abs. 1, S. 548–549.

⁷⁰ o. A.: (URG 2020) Bundesgesetz über das Urheberrecht und verwandte Schutzrechte, vom 9. Oktober 1992. In: Schweizerische Eidgenossenschaft, 01.04.2020, www.admin.ch/opc/de/classified-compilation/19920251/index.html, 20.09.2020, Art. 39 Abs. 1.

⁷¹ Vgl. URG 2020, Art. 33–39.

Familien-, Verwandten- und Freundeskreis schloss diese Regelung auch die Verwendung für wissenschaftliche Arbeiten und für den Schulunterricht mit ein. Im Gesetzesentwurf von 1989 wurde die Erlaubnis mit den Worten begründet, «dem Lehrer bei der Wahl der Unterrichtsmittel die erwünschte Flexibilität zu geben und einen frei gestalteten und individuellen Unterricht zu ermöglichen».⁷² Was also den Einsatz von audiovisuellen Bühnenaufzeichnungen für Lehr- und Forschungszwecke betrifft, gab es keine Einschränkungen. Die Hindernisse müssen demnach im Aufnahmeprozess liegen. Die Transponierung einer Aufführung auf einen Tonbildträger war im URG von 1922 nicht explizit geregelt. Erst 1989 wurde diese Grauzone etwas klarer definiert. Die Anforderungen, dass alle künstlerisch Beteiligten ihre Zustimmung geben müssen und dass sie im Falle einer Verwendung durch Dritte vergütet werden⁷³, verkomplizierten die Aufnahmepraxis zur Massennutzung und liessen die Aufzeichnungen in den Archiven verstauben.

Dass die Urheberrechtslage hinsichtlich der AV-Theaterdokumentationen bis heute noch keine Ergänzung oder Änderung verzeichnet, ist wiederum das Resultat einer Aufarbeitungslücke des Potenzials von Bühnenschnitten. Es müssten neue Artikel formuliert werden, welche die Produktion, Distribution und Benutzung der Videoaufzeichnungen regeln. Wegweisend hierfür wäre ihre Anerkennung als eigenständige Produkte, die ähnlich wie die Computerprogramme eine gesonderte Behandlung benötigten. Da das demokratische Schweizer Regelwerk ein Spiegelbild der Gesellschaft ist, würde des Weiteren eine gesteigerte Nachfrage nach Bühnenaufzeichnungen eine Revision anspornen. Eine Möglichkeit, wie ein Umdenken bei Theaterschaffenden, -forschenden und -interessierten evoziert werden könnte, soll anhand eines Theaterfestivalformates untersucht werden.

3. Das Theaterfestival als Präsentationsformat

Bis heute gibt es keine allgemeingültige Definition des Phänomens *Festival*. Grund dafür ist, dass dieses Organisationsmodell sehr stark durch Wandel gekennzeichnet ist und den Schwerpunkt auf Aufführungen, Zeitlichkeit und Räumlichkeit oder auf das Publikum und ihr interaktives Rahmenprogramm legen kann. Kulturelle Festivals boomten in den 1950er Jahren vor allem in Deutschland. Dort konkurrierten sie mit den tradierten Festspielen, eine sprachliche Unterscheidung, die nur im Deutschen existiert. Bis heute wandelten sich die Theaterfestivals in ihrer Struktur und Ausrichtung, denn die grösste Voraussetzung für ihr Überleben sei laut Jennifer Elfert die Flexibilität und die fortlaufende Anpassung an das Theatersystem, die Kulturpolitik und das Theaterpublikum.⁷⁴ Doch inwiefern stellt das Organisationsmodell eine Möglichkeit dar, den historischen Wert von AV-Theaterdokumentationen zu steigern und zu popularisieren? Nach welchen Kriterien könnten die Aufzeichnungen präsentiert werden? Und wie sähe ein solches Festival aus?

⁷² BBI 1989 III 477 (-718), Art. 19 Abs. 1 Bst. b, S. 540.

⁷³ Vgl. BBI 1989 III 477 (-718), S. 511.

⁷⁴ Vgl. Elfert 2009, S. 17, 21, 24.

3.1. Warum ein Festivalformat?

Seit ihrem Aufkommen streben Theaterfestivals nicht nach der Präsentation der sogenannten «Hochkultur». Diese Sparte vertreten die Festspiele, welche ihren Ursprung in den griechischen *Dionysien*⁷⁵ der Antike haben.⁷⁶ Theaterfestivals stehen in ideologischer Hinsicht in der Traditionslinie der Festspiele, bewahren jedoch «ihre Skepsis gegenüber Werten und Formenzwang»⁷⁷. Anstatt die gängigen Wertesysteme zu unterstützen, wie dies die Festspiele tun, weisen sie auf deren Brüchigkeit und Fragwürdigkeit hin. Sie verstehen Theater als Forschungslabor und sind dementsprechend offen für Experimente.⁷⁸ Theaterfestivals sind Formate, in denen, anders als beispielsweise in einem Stadttheater, ein risikoreiches Programm möglich ist. Da nicht genau gesagt werden kann, ob die AV-Theaterdokumentationen auf Anklang treffen, bietet dieses Organisationsmodell den geeignetsten Rahmen, um diverse Präsentationsmethoden zu erfinden, zu erproben und gegebenenfalls zu verändern oder zu verwerfen.

Ziel ist es, ein Umdenken bei Theaterschaffenden, -forschenden und -interessierten zu evozieren, wobei die Werbefunktion eines Festivalformates helfen kann. Zu sehen ist dieses Potenzial beispielsweise bei Festivals, die sich der Nachwuchsförderung widmen. Durch deren Präsenz in der Öffentlichkeit gelangen die Inszenierungen der bisher unbekannten Künstler*innen ins Rampenlicht, was zum Karrieresprung verhelfen kann.⁷⁹ Bei Bühnenaufzeichnungen fungiert das Organisationsmodell als Plattform, die eine neue Seherfahrung bietet. Als Voraussetzung gilt dabei, die Mitschnitte spannend und attraktiv einzubetten. Nach welchen Kriterien dies geschehen könnte, wird im folgenden Kapitel (3.2.) näher erläutert. Die gesteigerte Aufmerksamkeit und der Erlebnischarakter wirken sich positiv auf die Anerkennung des historischen Potenzials aus. Zur Festivalgemeinschaft schreibt Jennifer Elfert, dass deren Merkmale im «Teilen und Verdichten von Zeit, Liveness und Verlässlichkeit» sowie in der «Tendenz zum kommunikativen Handeln»⁸⁰ liegen. Stehen Theaterschaffende, -forschende und -interessierte normalerweise nur vereinzelt in Kontakt zueinander, so werden sie bei Theaterfestivals an einem Ort vereint. Diese bieten den drei Personengruppen Raum, um sich kennenzulernen und auszutauschen. In den diskursiven Formaten können Fragen aufgeworfen, erörtert und nach Lösungsansätzen gesucht werden. Dadurch kann es zu einer Änderung der Sichtweise gegenüber den AV-Theaterdokumentationen kommen. Zudem wird ein Verbundenheitsgefühl ausgelöst, das gemäss Elfert letztendlich konstitutiv für das Fortbestehen des Festivals sei.⁸¹ Als Methode, um Gemeinschaft und Erfolg herbeizuführen, fungieren die festiven Programmpunkte.⁸² Sie agieren als Kernunterschied, weshalb Festivals vom alltäglichen Theater- oder Repertoirebetrieb abgegrenzt werden, und folgen ihren eigenen Regeln. Feste wie Konzerte, Tanzveranstaltungen oder Bankette fungieren als äusserst wichtige Marketingstrategien. Sie seien medienwirksam, aufmerksamkeiterregend und expandieren das Angebot des Festivals.

⁷⁵ *Dionysien* sind rituell-religiöse Kultfeste der griechischen Antike zur Verehrung des Gottes Dionysos. Vgl. Kotte, Andreas: Theatergeschichte. Eine Einführung. Köln, Weimar u. Wien 2013, S. 36–39. – Verschiedene Formen von *Dionysien* sind beschrieben in: Deubner, Ludwig: Attische Feste. Bd. 2, Berlin 1932, S. 93–151.

⁷⁶ Vgl. Elfert 2009, S. 15, 56.

⁷⁷ Elfert 2009, 22.

⁷⁸ Vgl. Elfert 2009, S. 23, 106.

⁷⁹ Vgl. Elfert 2009, S. 131.

⁸⁰ Elfert 2009, S. 87.

⁸¹ Vgl. Elfert 2009, S. 143.

⁸² Der Begriff wurde der Publikation von Jennifer Elfert übernommen.

Dadurch werde dieses attraktiv für ein spartenübergreifendes Sponsoring. Ausserdem tragen festive Elemente zur Bildung von Traditionen bei, die wiederum publikumsbindend wirken.⁸³ Aus all diesen Argumenten ziehe ich den Grund für meine Wahl des Theaterfestivals als Präsentationsform der AV-Theaterdokumentationen. Doch wie sieht die detaillierte Ausgestaltung aus bzw. wie können Bühnenaufzeichnungen in dieses Organisationsmodell integriert werden? Um diese Frage beantworten zu können, mache ich einen kleinen Exkurs in die Filmwissenschaft.

3.2. Mögliche Methode zur Integrierung von Bühnenaufzeichnungen

Filmfestivals mit einer Ausrichtung auf das *Frühe Kino* wurden Ende der 1970er Jahre populär. Sie entstanden in einer Zeit, in der Archive auf das Problem der Zersetzung und die kostspielige Erhaltung der höchst entflammaren Zelluloid-Filmrollen aufmerksam machten. Auch das Fernsehen trug zu einem Interessenswachstum bei, indem es alte Filme sendete. Ab den 1980er Jahren führten immer mehr bereits etablierte Filmfestivals Nebensparten ein, die sich den Wiederentdeckungen aus den Archiven und / oder der Restaurierung von Klassikern widmeten.⁸⁴ Vor allem Italien war Pionier in dieser Hinsicht, denn das *Frühe Kino* war sowohl in der Öffentlichkeit als auch in der Wissenschaft komplettes Neuland.⁸⁵ Die beiden ersten und bis heute wichtigsten Archivfilmfestivals sind *Le Giornate del Cinema Muto* in Pordenone seit 1982 und *Il Cinema Ritrovato* in Bologna seit 1986. Während Ersteres sich auf bestimmte Perioden der Vergangenheit fokussiert, zielt Letzteres darauf ab, übergangene oder gar vergessene Werke aus der Versenkung hervorzuholen.⁸⁶

Ich interessiere mich für *Il Cinema Ritrovato*, denn das Festival vermag Jahr für Jahr, sein Publikum für frühe Stummfilme zu begeistern. Wie dies möglich ist, analysierte Frank Kessler, Professor für Media History an der Universität Utrecht (NL). Er entwickelte ein Kontextualisierungskonzept, welches dem Motto «bridging the gap, marking the difference»⁸⁷ folgt. Frühe Stummfilme wirken seltsam, weil sie der heutigen Sehgewohnheit nicht mehr entsprechen. Die Aufgabe eines Archivfilmfestivals wie *Il Cinema Ritrovato* besteht darin, das Befremdliche abzuschwächen (*bridging the gap*), damit der Wert von frühen Filmen geschätzt werden kann. Gleichzeitig jedoch ist es darauf bedacht, die Unterschiede zu späteren Werken aufzuzeigen (*marking the difference*), sodass die Technik und Ästhetik der Stummfilme nicht einfach als primitiv diskreditiert werden.⁸⁸

In diesem Konzept sehe ich den Anknüpfungspunkt für die Präsentation von AV-Theaterdokumentationen. Ähnlich wie bei den Stummfilmen fehlt gegenwärtig die Gewohnheit, Aufzeichnungen von vergangenen Inszenierungen zu visionieren, sowohl seitens der Theaterinteressierten als auch (in gewisser Weise) seitens der Theaterschaffenden und -forschenden. Um alle drei Gruppen zu sensibilisieren und auf das historische Potenzial

⁸³ Vgl. Elfert 2009, S. 131, 140–141, 154–155.

⁸⁴ Vgl. Marlow-Mann, Alexander: Archival Film Festivals at the Crossroads. In: ders. (Hg.): Archival film festivals. St. Andrews 2013 (= Film Festival, Bd. 5), S. 3–19, hier: S. 3–6.

⁸⁵ Vgl. Cherchi Usai, Paolo: The Archival Film Festival as a «Special Event». A Framework for Analysis. In: Marlow-Mann, Alexander (Hg.): Archival film festivals. St. Andrews 2013, S. 21–40, hier: S. 27.

⁸⁶ Vgl. Marlow-Mann 2013, S. 7, 10.

⁸⁷ Kessler, Frank: Programming and Performing Early Cinema Today: Strategies and Dispositifs. In: Loiperdinger, Martin (Hg.): Early Cinema Today. The Art of Programming and Live Performance. New Barnet 2011 (= KINtop. Studies in Early Cinema, Bd. 1), S. 137–146, hier: S. 137.

⁸⁸ Vgl. Kessler 2011, S. 138.

aufmerksam zu machen, wäre ein Hinzuziehen der Erkenntnisse aus der Schwesternkunst *Film* produktiv. So würde sich ein *Teatro Ritrovato* Festival, namentlich inspiriert von *Il Cinema Ritrovato*, an Frank Kesslers *bridging the gap, marking the difference*-Strategie orientieren. Um dieses Ziel zu erreichen, könnten seine drei Kontextualisierungsmethoden für AV-Theaterdokumentationen wie folgt umformuliert werden:

1) Durch die Verwendung von Paratexten erhalten Festivalbesucher*innen einen besseren Zugang zu den Aufzeichnungen. Die Hintergrundinformationen geben beispielsweise Auskunft über die Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Inszenierung, sie decken biografische Einflüsse des / der Dramatiker*in oder eines Mitglieds des Regieteam auf oder können einen Bezug zur damaligen Alltagsproblematik herstellen. Als Paratexte fungieren alle anderen Theaterquellen wie Fotografien, Zeitungsartikel, Interviews oder Radiobeiträge, die durch Kataloge, Einblendungen, Live-Kommentare, Einführungen etc. vor, während und nach der Visionierung vermittelt werden.⁸⁹ Diese Methode erachte ich als die essenziellste und effektivste für die Erreichung der Anerkennung.

2) Bei frühen Stummfilmen helfe ein Vergleich mit neueren, ebenfalls «befremdlichen» Filmen, um die Ästhetik als eigenständig anstatt primitiv zu markieren. Kessler gibt als Beispiel die Gegenüberstellung mit Filmen aus späteren Avantgarde-Bewegungen, die ähnliche filmische Techniken anwendeten wie diejenigen um 1900.⁹⁰ Bei Bühnenaufzeichnungen könnte eine derartige Wirkung durch den Vergleich mit diversen neueren Inszenierungen desselben Dramas erreicht werden. Die direkte Konfrontation öffnet den Blick für die unterschiedlichen schauspielerischen und inszenatorischen Umsetzungsmöglichkeiten. Eine Kombination mit Live-Aufführungen könnte ebenfalls funktionieren. Dann würde sich der Fokus eher auf die *phänomenologische Wirkung* der Inszenierung verlagern, welche durch die raumzeitliche Trennung von Agierenden und Zuschauenden bei Aufzeichnungen verloren geht.

3) Die Wahl des Aufführungsdispositivs beeinflusst die Rezeption der audiovisuellen Theaterdokumentationen. Je nach Raumgestaltung, Anordnung des Publikums und szenischen Vorgängen (zum Beispiel Moderationen) wird eine andere festliche Stimmung kreiert, die ein Verbundenheitsgefühl auslöst und die Aufführung als Erlebnis erfahrbar macht.⁹¹ Dadurch erhalten die Theateraufzeichnungen einen gewissen Teil ihrer Liveness zurück.

Diese Methoden der Filmwissenschaft vermische ich nun mit denjenigen der Theaterwissenschaft, um so ein hypothetisches *Teatro Ritrovato* Festivalprogramm zu gestalten.

3.3. *Teatro Ritrovato* Festival – Konzeptentwurf

Theaterfestivals⁹² werden von Theaterhäusern oder von ausserinstitutionellen Trägern wie Vereinen veranstaltet.⁹³ Auch eine Bibliothek wie zum Beispiel das *Mime Centrum* in Berlin, das *Schweizer Archiv der Darstellenden Künste* (SAPA) oder das *Internationale Theaterinstitut* (ITI) könnten als Dachorganisationen eines *Teatro Ritrovato* Festivals fungieren. Diese hätten einen geringeren Aufwand, um an die benötigten Bühnenaufzeichnungen und

⁸⁹ Vgl. Kessler 2011, S. 141–142.

⁹⁰ Vgl. Kessler 2011, S. 142–143.

⁹¹ Vgl. Kessler 2011, S. 144–145.

⁹² Zur Klärung: Sofern von Theaterfestival die Rede ist, stützen sich die Informationen auf Jennifer Elferts Studie von 2009. Alle anderen Aussagen sind meine eigenen Ideen oder Adaptionen der Theorie für die Konzeption eines *Teatro Ritrovato* Festivals.

⁹³ Vgl. Elfert 2009, S. 118–119.

Hintergrundinformationen zu gelangen. Des Weiteren würde eine Mischfinanzierung, bestehend aus staatlichen und städtischen Zuwendungen sowie aus Beiträgen von kulturzugewandten Stiftungen und Sponsoren, für das Budget aufkommen – eine Praxis, die laut Elfert ab dem Jahr 2000 aufgrund der gesunkenen staatlichen Kulturausgaben im deutschsprachigen Raum vermehrt eingesetzt wurde.⁹⁴

Theaterfestivals ringen ständig um die Gunst der Geldgebenden und um Publikum. Damit sie ansprechend bleiben, bestimmt das Festivalteam klare Themenschwerpunkte, die räumlich oder ästhetisch sein können. Bei den räumlichen Aspekten handelt es sich um die Verortung des Festivals: Wo findet das Festival statt? Sollen nationale und / oder internationale Produktionen präsentiert werden? Wird auf die lokale Umgebung eingegangen? Bei der ästhetischen Spezialisierung werden hingegen Fragen der Gestaltung und Wirkung aufgeworfen: Steht ein Genre, ein*e Künstler*in, ein Werkkanon, die Nachwuchsförderung etc. im Mittelpunkt? Sollen Vertreter*innen der gegenwärtigen und / oder vergangenen Elite präsentiert werden? Wird ein politischer oder sozialer Impetus angestrebt?⁹⁵ Dasselbe Vorgehen eignet sich für ein *Teatro Ritrovato* Festival. Doch anstatt ein Überthema festzulegen, müsste wegen der schlechten Zugänglichkeit zu AV-Theaterdokumentationen und deren rechtlichen Hürden (zumindest vorerst) der umgekehrte Weg eingeschlagen werden. Die Schwerpunktidee kann eine Suchrichtung vorgeben; die vorhandenen Aufzeichnungen bestimmen jedoch letztendlich, welche Ausrichtung das Festival hat.

Als dritte Spezialisierungsmöglichkeit erklärt Elfert die Behandlung eines bestimmten Themas durch diverse methodische Herangehensweisen, zum Beispiel kunstspartenübergreifend oder mit verschiedenen Theaterformen, in Verbindung mit theoretischen Beiträgen. Auf diese Weise werde ein ganzheitlicheres Bild kreiert. Diese interdisziplinäre Spezialisierung zählt Elfert zu den Schwerpunkten, denn solche Festivals verkörpern eine Schnittstelle zwischen der Theorie und der Praxis. Zudem fördern sie den fachübergreifenden Austausch, indem nicht nur die Präsentation und das Entertainment im Fokus stehen, sondern vor allem die künstlerische Horzonterweiterung der teilnehmenden Kunstschaffenden.⁹⁶ Zusätzlich könnte die Konfrontation verschiedener methodischer Ausgestaltungen meiner Meinung nach einen weiteren Kontextualisierungsansatz figurieren. Hauptthemen der Bühnenaufzeichnungen wären sodann beispielsweise Gegenstand von Ausstellungen, Video-Installationen oder Happenings. Dies würde eine tiefere Auseinandersetzung seitens der Festivalgäste gewähren. Das Einflechten mehrerer Kunstsparten ins Festivalprogramm stellt neue Anforderung und wirkt sich auf die Zusammenstellung des Festivalteams aus. Damit ein interdisziplinärer Gedankenpool entsteht, benötigt das Organisationskomitee Vertreter*innen aus diversen Sparten wie zum Beispiel Film, Informatik, Theater, Videokunst etc. Auch Personen aus dem Museumsbereich wären willkommen, denn die Konzipierung eines Festivalprogrammes und vor allem die Szenografie der einzelnen Angebote am Veranstaltungsort bedürfen kuratorischer Kompetenzen.

Aus Elferts Studie lassen sich bezüglich des Aufbaus von Theaterfestivals drei Kategorien herauskristallisieren. Das Hauptprogramm zeigt die Kernstücke des Festivalschwerpunktes. Im *Teatro Ritrovato* wären dies die AV-Theaterdokumentationen, die nach Frank Kesslers Konzept präsentiert werden (siehe 3.2.). Bei der Wahl der Kontextualisierungsmethode können Aspekte wie Inhalt der Inszenierung, Art und Weise der Umsetzung, Bühnenbild oder Aufnahmetechnik (mit mehreren Kameras, statisch oder Handkamera) weiterhelfen. Wenn

⁹⁴ Vgl. Elfert 2009, S. 118–119.

⁹⁵ Vgl. Elfert 2009, S. 130–131.

⁹⁶ Vgl. Elfert 2009, S. 133–135.

zum Beispiel eine Inszenierung in einer Art *räumlichen Simultanbühne*⁹⁷ stattfand, in der es zu einer ständigen Vermischung von Agierenden und Zuschauenden kam und die überdies mit verschiedenen Handkameras festgehalten wurde, dann böte sich Kesslers dritte Methode, diejenige des Aufführungsdispositivs, an. Der Präsentationsraum beim Festival könnte demjenigen der Inszenierung entsprechen. Das heisst, die Spielorte und ihre Positionen im Raum wären beim Festival durch mehrere transparente Leinwände nachgebildet, die dieselbe räumliche Anordnung besitzen. Wenn nun die Spielenden in der Inszenierung ihren Platz wechselten, änderte sich auch die Projektionsfläche, wo die Aufzeichnung abgespielt werden würde. So wäre ein gewisses Raumgefühl der ursprünglichen Inszenierung wiederhergestellt. Wie damals würde sich das gegenwärtige Festivalpublikum zwischen den Spielorten bzw. Leinwänden hindurchbewegen und erhielte dabei eine neue Erfahrung der Aufzeichnung. Im Allgemeinen besitzen Elfert zufolge Theaterfestivals ein duales Organisationsmodell. Zu ihren Hauptanliegen gehören, «Kunst zu ermöglichen und zu präsentieren und zugleich Kommunikation und Begegnung anzuregen».⁹⁸ Deshalb dienen als zweite Kategorie Programmpunkte, in denen über die Produktionen und das Verhältnis «Theater und Gesellschaft» reflektiert und diskutiert werden. Zu den diskursiven Formaten gehören u. a. Podiumsdiskussionen, was der schnellste Weg sei, mit dem Publikum in Kontakt zu treten. Auch in Panels und Symposien werde der Austausch zwischen den verschiedenen Segmenten der Festivalbesucher*innen gefördert. Die Vorträge jedoch finden meistens nur für Theaterpraktizierende und -forschende statt. Die Diskussionen können somit in interne, nur für Kunstschafter*innen, Wissenschaftler*innen und dem Festivalteam zugängliche, und in externe, dem Publikum geöffnete Formate unterteilt werden. Letztere seien äusserst wichtig, denn sie dienen nicht nur der Profilbildung des Festivals, sondern seien auch grundlegend für dessen Erfolg.⁹⁹ Gerade bei der Etablierung eines *Teatro Ritrovato* Festivals ist es essenziell, die Meinungen und Empfindungen der Festivalgäste einzuholen. Sie helfen dem Organisationskomitee, gelungene von nicht gelungenen Angeboten zu trennen. Solche Feedbacks sind wertvoll für die Weiterentwicklung der Festivalstruktur. Darüber hinaus begünstigen die diskursiven Formate eine Interessenssteigerung an AV-Dokumentationen sowie ein Umdenken. Mögliche Themen können sich auf die Inszenierung beziehen: Wie verlief der Probeprozess? Welche Wirkung löste die Live-Aufführung aus? (Wie) Steht sie im Gegensatz zu derjenigen der Aufzeichnung? Oder welche Anekdoten erzählen die Zeitzeug*innen? Daneben sorgen die Bühnenmitschnitte als eigenständige Produkte für Gesprächsstoff: Was sind die Vor- und Nachteile der AV-Theaterdokumentationen und welcher historische Nutzen ist ihnen eigen? Braucht es eine zentrale Videothek bzw. Mediathek, die sich um den Erhalt und die Bereitstellung der Aufzeichnungen kümmert? Oder welche Lösungen könnten zu einer Minimierung der rechtlichen Hürden führen? Für solche Diskussionen sollten teils an den realen Inszenierungen Beteiligte, teils fächerübergreifende Spezialist*innen hinzugezogen werden. Denn die verschiedenen Blickwinkel sorgen für abwechslungsreiche, spannende und produktive Gespräche.

⁹⁷ Die *räumliche Simultanbühne* ist eine Bühnenvariante, die im Spätmittelalter gerne für Prozessionsspiele verwendet wurde. Dabei sind alle Spielorte gleichzeitig im Raum vorhanden. Während des Spiels bewegen sich die Darstellenden und teils auch die Zuschauenden von Station zu Station. Vgl. Kotte 2013, S. 134–139. – Für Angaben zum Luzerner Osterspiel in Verbindung mit dem *Donaueschinger Bühnenplan* vgl. Greco-Kaufmann, Heidy: Zuo der Eere Gottes, vfferbuwung dess menschen vnd der statt Lucern lob. Theater und szenische Vorgänge in der Stadt Luzern im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. Historischer Abriss. Zürich 2009 (= Theatrum Helveticum, Bd. 11), S. 159–174.

⁹⁸ Elfert 2009, S. 104.

⁹⁹ Vgl. Elfert 2009, S. 136–137, 143.

Die dritte Kategorie bezeichnet Elfert als die *festiven Programmpunkte*. Dazu gehören sogenannte Künstler*innenfeste, die auch *Arbeitstreffen* genannt werden. Sie sollen ein Kennenlernen und Netzwerken bezwecken, woraus mögliche zukünftige Zusammenarbeiten entspringen können. Dadurch seien sie auf die Selbsterhaltung des Organisationsmodells ausgelegt. Hingegen streben Zuschauer*innenfeste nach der Herstellung eines Wir-Gefühls. Solche Programmpunkte erzielen eine Identifikation des Publikums mit dem Theaterfestival, was für dessen Überleben notwendig sei. Programmpunkte also, die eine Partizipation des Publikums anstreben, besitzen *festive Aspekte*.¹⁰⁰ Auf ein *Teatro Ritrovato* Festival angewandt, könnten beispielsweise Apéros, Partys, Konzerte, Wettbewerbe oder Workshops rund um das Thema der Aufnahmetechnik Teil des Angebots sein. Laut Elfert gehören auch Merchandisingprodukte zu den festiven Elementen. Denn Stickers, Buttons, T-Shirts, Kugelschreiber etc. kreieren ein Zusammengehörigkeitsgefühl und dienen nach dem Festival als Erinnerungsobjekte.¹⁰¹

Die Umsetzung aller erwähnten Angebote stellt eine Herausforderung für den Veranstaltungsort dar. Er muss über verschiedene Räume verfügen, die vielfältig verwendbar sein müssen. Ferner verlangen die unterschiedlich gestalteten Visionierungsdispositive der AV-Theaterdokumentationen eine professionell ausgestattete Technik und ausgebildetes Personal, das für die operative Arbeit zuständig ist. Die Infrastruktur benötigt des Weiteren sanitäre Anlagen, Bereiche für die Kulinarik sowie ein Festivalzentrum, wo ein gemütliches Beisammensein ermöglicht wird. Elfert zählt Theaterhäuser zu den gängigen Orten für Theaterfestivals, vor allem wenn sie die Dachorganisation übernehmen. Aber auch eigens aufgestellte Zelte oder gar temporäre Architekturen bieten Raum für die Programmangebote.¹⁰² Aus der Filmwissenschaft sind bezüglich Archivfilmfestivals ausserdem Archive und Museen als Veranstaltungsorte bekannt.¹⁰³ Ich könnte mir für ein *Teatro Ritrovato* Festival auch Messehallen oder alte Fabrikgebäude wie zum Beispiel das *Dynamo* in Zürich vorstellen. Diese ehemalige Brauerei fungiert heute als Jugendkulturhaus und besitzt mehr als zehn unterschiedlich nutzbare Räume, die gemietet werden können.¹⁰⁴ Zudem steht das Gebäude an einer sehr zentralen Lage und ist gut erreichbar, was ein weiteres Kriterium für die Wahl des Veranstaltungsortes ist. Falls dies nicht gewährleistet werden könnte, würde je nach Budget ein Shuttleservice dieses Defizit wieder wettmachen müssen. Denn laut Elfert sei der Transport zum Festivalgelände ein festives Element und trage zu einem Gemeinschaftsgefühl bei.¹⁰⁵

4. Fazit

Die Debatte des Frühjahres 2020 ist eine erneute Konjunktur des altbewährten Themas: Theateraufzeichnungen können das Live-Erlebnis nicht ersetzen. Meine Anfangshypothese, dass diese Einstellung aus einer mit dem *Theater vs. Medien*-Diskurs zusammenhängenden

¹⁰⁰ Vgl. Elfert 2009, S. 140–142, 154.

¹⁰¹ Vgl. Elfert 2009, S. 142.

¹⁰² Vgl. Elfert 2009, S. 118, 145.

¹⁰³ Vgl. Kessler 2011, S. 139–140.

¹⁰⁴ Vgl. o. A.: Raumvermietung. In: dynamo.ch, www.dynamo.ch/raumvermietung, 24.10.2020.

¹⁰⁵ Vgl. Elfert 2009, S. 154.

feindlichen Grundstimmung seitens der Theaterschaffenden, -forschenden und -interessierten resultiert, hat sich im Laufe der Eruierung möglicher Kritikpunkte bestätigt. Das Problem ist, dass die Diskussionen bei der Erkenntnis, dass Theater nicht reproduziert werden kann, stehen bleiben. Es steckt jedoch mehr Potenzial in den Bühnenmitschnitten. Wegen der ästhetischen und formalen Differenzen zwischen der Aufzeichnung und der Aufführung grenzen sich die AV-Dokumentationen von der Film- sowie der Theaterkunst ab. Sie sind eigenständige Produkte, in deren Fokus die dokumentarischen Aspekte stehen. Dadurch verlassen sie den *Theater vs. Medien*-Diskurs, denn sie verwenden das Aufzeichnungsmedium lediglich als Mittel, um ein mediales Abbild von szenischen Vorgängen auf einer Bühne zu kreieren. Es entsteht also eine Interpretation der Aufführung, womit die AV-Theaterdokumentationen aufgrund des Paradoxons der Theaterwissenschaft mit den anderen historischen Artefakten übereinstimmen.

Mit dieser Neudefinition sind die meisten Kritikpunkte eliminiert. Das hauptsächliche Hindernis für einen generellen Gebrauch bleibt jedoch das URG. Wie die Arbeit zeigte, müssten ergänzende Artikel verabschiedet werden, um die Produktion, Distribution und Verwendung von Mitschnitten zu regeln. Einen rechtlichen Lösungsvorschlag zu erarbeiten, ist sicherlich schwierig und liegt ausserhalb meines Kompetenzbereiches. Stattdessen fand ich im Praxisbezug eine Möglichkeit, wie eine Einstellungsänderung in der Gesellschaft herbeigeführt werden könnte, was sich letztendlich wiederum auf die Gesetzeslage auswirken würde. Durch die Risikobereitschaft, öffentliche Präsenz und Funktion als Treffpunkt für alle Theaterbegeisterten sind Festivals die optimalen Organisationsmodelle, um Bühnenaufzeichnungen als historische Artefakte zu präsentieren. In meinem Nebenfach Filmwissenschaft bin ich darüber hinaus auf Frank Kesslers *bridging the gap, marking the difference*-Konzept gestossen, welches auf die künstlerische Kontextualisierung von AV-Theaterdokumentationen adaptiert werden konnte. Der *Teatro Ritrovato* Festivalentwurf nimmt somit Anleihen aus der Theater- sowie aus der Filmwissenschaft.

Erst der Praxisbezug zeigte mir auf, wie viel Potenzial im Festivalformat steckt. Es vermag, die Aufmerksamkeit auf die Aufzeichnungen zu lenken und sie als ein Stück Theatergeschichte erfahrbar zu machen. Seine interdisziplinäre Struktur ermuntert zu Kooperationen zwischen unterschiedlichen Künsten wie Film, Theater und Ausstellungskunst. Ausserdem spricht das Organisationsmodell sowohl Theaterinteressierte als auch Wissenschaftler*innen und Theaterschaffende an und fördert durch seine interaktiven Programmpunkte den Austausch untereinander. Dabei profitieren alle drei Gruppen des Festivalpublikums: Interessierte erhalten einen Einblick in die Theatergeschichte und schärfen ihr Auge für Details. Dadurch gewinnen sie neue Zugänge sowohl zu Bühnenaufzeichnungen als auch zu Live-Aufführungen. Ich könnte mir auch vorstellen, dass bisher nicht-theateraffine Menschen durch das Festivalformat angesprochen werden und sich so zu regelmässigen Theatergänger*innen entwickeln. Seitens der Theaterschaffenden dient ein Festival als Werbung für ihre Produktionen. Obendrein können sie Inspirationen sammeln, neue Kontakte knüpfen und bekommen ein Feedback vom Publikum zu ihrer Arbeit, das sie bei zukünftigen Inszenierungen unterstützen kann. Für die Wissenschaft bedeutet ein *Teatro Ritrovato* Festival eine Stimulierung der Theatergeschichte. Durch Bühnenaufzeichnungen, Hintergrundinformationen, Gruppendiskussionen und Einzelinterviews mit Theaterschaffenden oder Zuschauenden gewinnen Forschende weitere Quellenmaterialien, die sie für ihre wissenschaftlichen Untersuchungen nutzen können.

Die Auseinandersetzung und Konzipierung eines *Teatro Ritrovato* Festivals empfand ich als sehr lehrreich, und es eröffnete eine spannende Möglichkeit für die Entwicklung einer neuen Sehgewohnheit der AV-Theaterdokumentationen. Leider musste ich aus Platzgründen einige

weiterführende Fragen weglassen wie zum Beispiel: Welcher rechtliche Schutz wird benötigt für die Produktion, Distribution und Verwendung der Bühnenaufzeichnungen? Welche Anforderungen werden an die Aufnahmetechnik gestellt, sodass der Mitschnitt visuell ansprechend ist, er seinen dokumentarischen Aspekt jedoch nicht verliert? Braucht es da eine Standardisierung? Und was wären andere Möglichkeiten, um den historischen Wert von AV-Theaterdokumentationen präsentieren und bestärken zu können?

Hinsichtlich der letzten Frage wäre vor allem eine Untersuchung der im Frühling eröffneten Plattform *SPECTYOU* interessant. «SPECTYOU ist ein Ort der Kommunikation, der Information, des Austauschs, ein digitaler Ort für Theater»¹⁰⁶, heisst es auf ihrer Webseite. Sie stellen Bühnenaufzeichnungen aus den Bereichen Schauspiel, Tanz und Performance in voller Länge zur Verfügung, die von den Theaterhäusern, Gruppen oder Einzelkünstler*innen selbst hochgeladen werden. Neben dem Video-Streaming liefern sie Hintergrundinformationen zu den Theaterstücken und können als virtuelles Festivalzentrum verwendet werden.¹⁰⁷ *SPECTYOU* will nicht nur Theaterschaffende ansprechen, sondern auch Kooperationen mit Universitäten eingehen und den Zuschauenden Produktionen aus anderen Ländern, Städten oder Zeiten zugänglich machen.¹⁰⁸ Ihr Ziel ist es, «ein zentrales und stets aktualisiertes Archiv der deutschsprachigen Theaterlandschaft»¹⁰⁹ zu kreieren. Im Moment ist die Plattform noch im Aufbau, doch wenn sie sich etabliert hat, würde sich eine detailliertere Auseinandersetzung mit ihr lohnen.

Die *Covid-19*-Pandemie ist eine grosse Herausforderung für den Theaterbereich. Der Ausbruch aus altbewährten Strukturen kann aber auch als Chance angesehen werden, um Platz für neue Ideen zu schaffen. Welche davon weiterleben werden, bleibt abzuwarten.

¹⁰⁶ o. A.: Über SPECTYOU. In: spectyou.com, www.spectyou.com/de/information/about-us, 01.11.2020.

¹⁰⁷ Vgl. o. A.: Funktionen. In: spectyou.com, www.spectyou.com/de/information/features, 01.11.2020.

¹⁰⁸ Vgl. o. A.: Für wen. In: spectyou.com, www.spectyou.com/de/information/for-whom, 01.11.2020.

¹⁰⁹ o. A.: Über SPECTYOU.

5. Bibliographie

5.1. Literatur

Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. Berlin ¹1999.

Balme, Christopher: Theater zwischen den Medien. Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung. In: Balme, Christopher u. Moninger, Markus (Hg.): Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien. München ¹2004 (= Intervisionen. Texte zu Theater und anderen Künsten, Bd. 5), S. 13–31.

Cherchi Usai, Paolo: The Archival Film Festival as a «Special Event». A Framework for Analysis. In: Marlow-Mann, Alexander (Hg.): Archival film festivals. St. Andrews 2013, S. 21–40.

Deubner, Ludwig: Attische Feste. Bd. 2, Berlin 1932.

Elfert, Jennifer: Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells. Bielefeld 2009 (= Theater, Bd. 16).

Faulstich, Werner: Auf dem Weg zur totalen Mediengesellschaft. Kleiner Überblick über Daten, Zahlen, Trends der 80er Jahre. Mit Exkursen zu *Delta der Venus*, *Blue Velvet* und *Alf*. In: Thomsen, Christian Werner (Hg.): Aufbruch in die Neunziger. Ideen, Entwicklungen, Perspektiven der achtziger Jahre. Köln 1991, S. 97–141.

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik. In: dies.; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon. Theatertheorie. Stuttgart u. Weimar ¹2005, S. 298–302.

Fischer-Lichte, Erika: Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches. Tübingen u. Basel 2010.

Greco-Kaufmann, Heidi: Zuo der Eere Gottes, vfferbuwung dess mentschen vnd der statt Lucern lob. Theater und szenische Vorgänge in der Stadt Luzern im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. Historischer Abriss. Zürich 2009 (= Theatrum Helveticum, Bd. 11).

Haupts, Tobias: Die Videothek. Zur Geschichte und medialen Praxis einer kulturellen Institution. Bielefeld 2014.

Kessler, Frank: Programming and Performing Early Cinema Today: Strategies and Dispositifs. In: Loiperdinger, Martin (Hg.): Early Cinema Today. The Art of Programming and Live Performance. New Barnet 2011 (= KINtop. Studies in Early Cinema, Bd. 1), S. 137–146.

Kotte, Andreas: Theater als Medium? In: Landfester, Ulrike u. Pross, Caroline (Hg.): Theatermedien. Theater als Medium – Medien des Theaters. Bern; Stuttgart u. Wien 2010, S. 41–68.

Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. 2. aktual. Aufl. Köln; Weimar u. Wien 2012.

Kotte, Andreas: Theatergeschichte. Eine Einführung. Köln; Weimar u. Wien 2013.

- Kotte, Andreas: Im Cyberspace riecht es nicht nach Parfum. Virtuelle Theaterzukunft [1996]. In: ders. (Hg.): Schau Spiel Lust. Was szenische Vorgänge bewirken. Zürich 2020 (= Theatrum Helveticum, Bd. 20), S. 322–329.
- Kotte, Andreas: Worauf Theater beruht. Das Konzept Szenische Vorgänge [2019]. In: ders. (Hg.): Schau Spiel Lust. Was szenische Vorgänge bewirken. Zürich 2020 (= Theatrum Helveticum, Bd. 20), S. 411–432.
- Kotte, Andreas: Theater ist viel mehr als ein Medium. Ein theaterwissenschaftliches Konzept. Manuskript erscheint im Sommer 2021.
- Köpl, Rainer Maria: Das Tun der Narren. Theaterwissenschaft und Theaterdokumentation. In: Möhrmann, Renate (Hg.): Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Berlin 1990, S. 351–369.
- Kreuder, Friedemann: Formen des Erinnerns im Theater Klaus Michael Grübers. Berlin 2002.
- Lindemann, Rainer u. Wandke, Christiane: Bühne im Raster. Die audiovisuelle Theaterdokumentation. Berlin 1993.
- Loest, Klaus-G.: Die Videokassette – ein neues Medium etabliert sich. Videotheken aus bibliothekarischer Perspektive. Wiesbaden 1984.
- Marlow-Mann, Alexander: Archival Film Festivals at the Crossroads. In: ders. (Hg.): Archival film festivals. St. Andrews 2013 (= Film Festival, Bd. 5), S. 3–19.
- McAuley, Gay: The Video Documentation of Theatrical Performance. In: New Theatre Quarterly. Bd. 10, 38/1994, Cambridge, S. 183–194.
- Paul, Arno: Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln [1971]. In: Klier, Helmar (Hg.): Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis. Darmstadt 1981 (= Wege der Forschung, Bd. 548), S. 208–237.
- Roselt, Jens: Aufführungsparalyse. In: Balme, Christopher; Fischer-Lichte, Erika u. Grätzel, Stephan (Hg.): Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter. Tübingen u. Basel 2003 (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, Bd. 28), S. 145–153.
- Roselt, Jens: Phänomenologie des Theaters. München 2008.
- Schollak, Gylfe: Audiovisuelle Theaterdokumentation. Probleme der Fixierung und Demonstration von Theaterkunst mit Hilfe von Film-, Fernseh- und Videotechnik; verwirklicht an einer 16mm-Probendokumentation zu der Inszenierung ›Die Bauern‹ von Heiner Müller an der Volksbühne Berlin. Berlin 1981.
- Steinbeck, Dietrich: Probleme der Dokumentation von Theaterkunstwerken. Habilitationsvortrag an der Philosophischen Fakultät der FU Berlin [1970]. In: Klier, Helmar (Hg.): Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis. Darmstadt 1981 (= Wege der Forschung, Bd. 548), S. 179–191.
- Stockmann, Ralf: Der Videoboom der achtziger Jahre. In: Faulstich, Werner (Hg.): Kultur der achtziger Jahre. München 2005 (= Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts, Bd. 3), S. 123–135.
- Walter, Carolin: Verfilmtes Theater und seine intermedialen Formen. In: Bathrick, David u. Preusser, Heinz-Peter (Hg.): Literatur inter- und transmedial. Inter- and Transmedial

Literature. Amsterdam u. New York 2012 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 82), S. 343–360.

Weiler, Christel u. Roselt, Jens: Aufführungsanalyse. Eine Einführung. Tübingen 2017.

5.2. Internetquellen

Affenzeller, Margarete: Was ist so schlimm am Theater-Stream? In: Der Standard, 24.04.2020, www.derstandard.at/story/2000117077636/was-ist-so-schlimm-am-theater-stream, 19.10.2020.

Kristen, Guido: Dispositiv. In: Lexikon der Filmbegriffe, 04.09.2013, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7749>, 19.11.2020.

Müller, Tobi: Hamlet, allein zu Haus. In: Die Wochenzeitung, 02.04.2020, www.woz.ch/a782, 19.10.2020.

Nehmiz, Julia; Genova, Christina: Kultur trotz Corona-Lockdown. Diese Veranstalter in der Region streamen ihre Events und stellen ihre Angebote online. In: Tagblatt, 24.03.2020, www.tagblatt.ch/kultur/kultur-trotz-corona-stillstand-diese-veranstalter-in-der-region-streamen-ihre-events-ld.1204072#subtitle-theater-second, 19.10.2020.

o. A.: (BBI 1922 III 946 (-963)) Bundesgesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und Kunst. In: Schweizerische Eidgenossenschaft, 07.12.1922, www.admin.ch/opc/de/federal-gazette/1922/index_50.html, 01.10.2020.

o. A.: (BBI 1989 III 477 (-718)) Botschaft zu einem Bundesgesetz über das Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz, URG), zu einem Bundesgesetz über den Schutz von Topographien von integrierten Schaltungen (Topographiengesetz, ToG) sowie zu einem Bundesbeschluss über verschiedene völkerrechtliche Verträge auf dem Gebiete des Urheberrechts und der verwandten Schutzrechte. In: Schweizerische Eidgenossenschaft, 19.06.1989, www.admin.ch/opc/search/?text=1984+urheberrecht&lang=de&facet=&product%5B%5D=fg&language%5B%5D=de&productAll=all&date_range_min=&date_range_max=&d_is_in_force=yes, 01.10.2020.

o. A.: (URG 2020) Bundesgesetz über das Urheberrecht und verwandte Schutzrechte, vom 9. Oktober 1992. In: Schweizerische Eidgenossenschaft, 01.04.2020, www.admin.ch/opc/de/classified-compilation/19920251/index.html, 20.09.2020.

o. A.: Das Coronavirus in der Schweiz. In: swissinfo.ch, www.swissinfo.ch/ger/dossiers/das-coronavirus-in-der-schweiz Burnand, 19.11.2020.

o. A.: Funktionen. In: spectyou.com, www.spectyou.com/de/information/features, 01.11.2020.

o. A.: Für wen. In: spectyou.com, www.spectyou.com/de/information/for-whom, 01.11.2020.

o. A.: Raumvermietung. In: dynamo.ch, www.dynamo.ch/raumvermietung, 24.10.2020.

o. A.: Über SPECTYOU. In: spectyou.com, www.spectyou.com/de/information/about-us, 01.11.2020.